

“НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ” В. НАБОКОВА: ПОЭТИКА БИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА

© 2010 г. К. А. Волков

В статье выявляются поэтологические и жанровые особенности биографии В. Набокова “Николай Гоголь”. Произведение рассматривается в контексте литературы 1930–1940-х гг., когда жанр биографии был особенно востребован. В работе разбираются поэтика, композиция, образность “Николая Гоголя” и выявляются интертекстуальные связи биографии с текстами Л. Кэрролла, Л. Стерна, Ф. Рабле, И. Анненского и др.

The article delineates the poetics and specific features of the biographical genre in Vladimir Nabokov’s “Nikolai Gogol”. The work is analysed in the context of literature of the 1930s – 1940s when the genre was extremely popular. The paper is focussed on its poetics, composition, imagery, language as well as on the intertextual connections between this biography and texts by Lewis Carroll, Laurence Sterne, François Rabelais, Innokenty Annensky and some other writers.

В современной отечественной и западной сла- вистике существует немало интересных исследо- ваний, которые так или иначе касаются проблемы жанра биографии у Владимира Набокова. Одна- ко вопрос об использовании жизнеописатель- ных повествовательных форм Набоковым далеко не исчерпан, и проблема биографии в творчест- ве писателя, как нам кажется, не была рассмотре- на с должной степенью подробности. Несмотря не то, что Набоков “весьма критически относил- ся к попыткам создания литературной биографии писателя” [1, с. 78], как художник он видел весь богатый потенциал этого жанра. Когда в одном интервью Набокова спросили, как он оценивает возможности литературной биографии, он отве- тил, что “писать такие вещи интереснее, чем чи- тать” [2, с. 182]. В конце 1930–начале 1940-х гг. биография писателя становится не только пред- метом рефлексии Набокова, но помогает ему ху- дожественно самоопределиться при переходе с русского языка на английский. Интерес к биогра- фическому жанру вылился в создание трех круп- ных произведений: романов “Дар” (1937–1938) и “Истинная жизнь Себастьяна Найта” (1939) и жизнеописания “Николай Гоголь” (1942–1943), в которых проблема литературной биографии зани- мает центральное место.

Книга “Николай Гоголь”, которая и будет пред- метом нашего анализа, стоит несколько особняком как в творчестве Набокова, так и в современном набоковедении. Первое большое произведение, написанное в Америке, “Николай Гоголь” не укладывается в привычное представление о био- графии и в жанровом отношении далеко не одно- значен. Еще непосредственно откликнувшись на

выход книги рецензенты отметили, что Набоков “не думал писать ни биографии, ни популярно- го очерка гоголевского творчества” (Г. Федотов) [3, с. 243]; “созидая своего Гоголя <...> Набоков значительно вышел за рамки жизни и творчест- ва Гоголя” (Э. Уилсон) [3, с. 241]. Сам Набоков три раза в тексте “Николая Гоголя” называет свою книгу – “notes”, то есть “заметки”, “записки” [4, р. 35, 61, 149]. В начале главы “Наш господин Чичиков” Набоков пишет: “Когда я писал за- метки, из которых составлялась эта книга <...>” (“the notes which form the book”) [4, р. 149], то есть, по всей видимости, план книги был у писа- теля в голове, и он лишь заполнял пустоты, соз- давая “заметки”, которые потом и составили кор- пус книги (подобно карточкам, на основе которых Набоков создавал поздние романы). Писатель от- давал себе отчет в том, что его сочинение, задуманное в качестве популярного пособия для аме- риканских студентов, – нечто необычное по своей поэтико-жанровой структуре. “Эта книга будет чем-то совершенно новым от начала до конца: насчет Гоголя я расхожусь во мнениях с основ- ной массой критиков и не использую никаких источников, кроме текстов самого Гоголя <...>” [5, р. 41], – сообщал он Джеймсу Логлину в пись- ме от 16 июля 1942 г. Необычная композиция про- изведения, отсутствие ссылок на предшествен- ников (за что Набокова упрекал еще Н. Струве в книге “Русская литература в изгнании”), специ- фический стиль повествования и выборочность в анализе гоголевских произведений – все это “пу- тает карты” в руках исследователя, пытающегося разобраться в поэтике жанра “Николая Гоголя”.

В современном набоковедении до сих пор нет единого мнения в оценке данного сочинения. А. Филд писал, что “эта книга – веселое захватывающее произведение, полу-критика, полу-художественная проза” [6, р. 245], другие полагают, что “Николай Гоголь” – это “настоящая биография” [7, р. 151]), третьи – что это биография, которая “превращается в фантазмагорию”, “освобождаясь от биографии” [8, с. 47, 51], четвертые – что это “художественное исследование” [9, р. 136]. Многие филологи отмечают особую роль эссеистского начала в жанровом остоле “Николая Гоголя” ([10, с. 100–102; 11, с. 171–173]). Так, М. Антоничева в статье «Эссе Набокова “Николай Гоголь”: прорыв в ирреальное» интерпретирует книгу как “художественный текст, а именно – эссе, а совсем не биографическое описание, претендующее на событийную точность и детальное воссоздание жизни Гоголя”.

Поводом к подобного рода интерпретации, – отмечает исследователь, – становится признание Набоковым невозможности биографии как жанра. “Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении неприкосновенной, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает”, – цитирует М. Антоничева признание писателя. И заключает: “Набоков отказывается от понимания биографии как совокупности фиксированных поступков писателя. Истинная биография, по Набокову, – это история стиля, его трансформация” [12].

Отметим, однако, что в приведенной цитате из набоковской статьи “Пушкин, или правда и правдоподобие” речь идет о так называемой романизированной биографии (ставшей популярной благодаря А. Моруа), а не о биографическом жанре в целом. Кроме того, эта статья относится к 1937 г. После этого Набоков благополучно завершил жизнеописание Г. Чернышевского, вошедшее в роман “Дар”, а в 1939 г. создал “Истинную жизнь Себастьяна Найта”, в которой противопоставил биографическим методам Д. Босуэлла и А. Моруа свой собственный – метод “вчувствования”, психосоматического слияния с биографическим героем, почти отождествления с ним в финале романа (подробнее см. [13, с. 171]).

На наш взгляд, отличие “Николая Гоголя” от традиционного эссе в том, что это сочинение, при всей парадоксальной субъективности многих набоковских суждений, в целом представляет собой *объективированный рассказ* о жизни и творчестве писателя. “Повествователь

здесь претендует на абсолютное знание, – пишет М.В. Маслова, – как если бы фигура Гоголя была его собственным художественным вымыслом. Свидетельство тому – владение сферой сознания, да и самой гоголевской мыслью, которое демонстрирует повествователь” [14, с. 147]. Жанр эссе, напротив, не предполагает абсолютизации авторской точки зрения, а призван продемонстрировать личный *опыт* проживания или воспоминания (“опыт” в первоначальном, монтеневском смысле), который автор предъявляет читателю. Эссе, справедливо отмечает А. Жолковский, “близко к поэзии своим программным предпочтением внутреннего мира внешнему, нацелено на беспредметные взгляд и нечто, питается внутренними соками, плетет шелковую нить из самого себя” [15, с. 233]. Кроме того, по простому показателю объема “Николай Гоголь” для эссе слишком велик (если за стандарт размера взять, скажем, эссе В. Вулф или Т. Элиота) и близок к “среднестатистическому” набоковскому роману. Этот фактор тоже немаловажен, поскольку, как заметил еще Ю. Тынянов, “расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка” [16, с. 256].

Чтобы ответить на вопрос, в какой степени “Николай Гоголь” может считаться биографией, необходимо вспомнить развитие этого жанра в конце XIX–начале XX в. В первой половине XX в. биография перемещается с периферии жанровой системы в ее центр, в целом повторяя путь русского романа в XIX в. Параллельно расщеплению целостного представления о человеческой судьбе, “распылению биографии, как формы личного существования” (О. Мандельштам [17, с. 74]) происходит размывание позитивистского типа письма. Биография перестает мыслиться как “*magistra vitae*” – “наставница жизни”, как когда-то определил ее Цицерон. Из строго канонизированных повествований панегирического толка – будь то профессиональная викторианская биография или первые жизнеописания ЖЗЛ серии Павленкова, в которых фактически отсутствовали критика и интерпретация исторического документа [18, с. 109], к 1930-м гг. биография становится полифункциональным деканонизированным жанром, превращаясь в инструмент рефлексии над письмом и над самим способом биографирования¹.

¹Остранение и осмысление биографического жанра происходит не только в ряде теоретических исследований, но и в самих жизнеописаниях. В полуфантастическом жизнеописании В. Вулф “Орландо” (1927) писательница то и дело иронизирует над традиционным биографизмом: “Здесь, по

Экспансия эссеизма приводит к видоизменению и расширению самого понятия “биография”. Она становится синонимом импровизированного модернистского портрета, в литературную орбиту которого активно вовлекаются элементы беллетристики, пародии и даже фантастики. Под “биографией” в эти годы следует понимать не строго регламентированную “большую форму”, а разветвленную динамичную жанрово-поэтическую систему, объединяющий ряд подформ, от сухого сборника документов (“Пушкин в жизни”, “Гоголь в жизни” В. Вересаева²) до художественной “псевдобиографии” (“Орландо” В. Вулф). В русской словесности наибольшей популярностью в эти годы пользовались сочинения не приверженцев “литературы факта” (С. Третьяков предлагал даже написать “биографию вещи” для борьбы “с романским идеализмом” [22, с. 71]), а произведения тех авторов, которые представляли читателю свое видение человеческой биографии, расцветивая ее художественным воображением (Ю. Тынянов, В. Ходасевич, М. Булгаков; подробнее см. [21, р. 12–15]).

Особый жанр “писательской биографии” ставил перед автором дополнительные задачи: “<...> биография художника, поэта, – писал в 1931 г. критик В. Вейдле, – будет написана, только когда биограф сможет вместить в нее не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только реальность существования, но и реальности воображения” [23, с. 494]. В 1939 г. В. Вулф создает эссе “Искусство биографа”, в котором замечает, что современный биограф требует “свободу и право на независимое суждение”: “он выбирает; он синтезирует; другими словами, он перестал быть хроникером: он стал художником” (цит. по: [24, р. 166]). Именно такой биографический метод – свободный, субъективный, художественный – полностью реализуется в “Николае Гоголе” – сочинении, которое, при всей своей странности, не выбивается из сложившейся литературной парадигмы.

обычаю биографов, мы грубо обнажим любопытную черточку Орландо”; “биограф обязан тут привлечь свое внимание к тому факту...”; “Но что прикажете делать биографу, когда персонаж его сталкивается с такой незадачей, как сейчас наш Орландо?” [19, с. 18, 9, 24].

² Сам В. Вересаев в книге про Гоголя пишет, что “это, конечно, не <...> биография, это просто сборник материалов, подобранных максимально объективно” [20, с. 19]. Современные исследователи, признавая жанровую новизну книг Вересаева, склонны причислять это сочинение, равно как книгу о Пушкине, именно к биографическому жанру [21, р. 13, 14; 146]. Как “прелестную биографию” (“delightful biography”) характеризует “Гоголя в жизни” и Набоков [4, р. 155].

“Странность” этого произведения заключается в присутствии ряда центробежных элементов, которые расшатывают жанровый жизнеописательный стержень. Книга Набокова соотносится как минимум с двумя моделями биографии, от следования которым Набоков демонстративно отказывается: с одной стороны, это книга В.В. Вересаева “Гоголь в жизни” (1933), на которую Набоков ссылается как на главный источник сведений о писателе (см.: [8, с. 36–37; 14, с. 143]; с другой – тот “идеальный” биографический очерк, предназначенный для студентов, который рисует в своем сознании издатель биографии, выведенный на последних страницах “Николая Гоголя”. На фоне этих моделей вся книга выглядит перевернутой с ног на голову, нетрадиционной, нарушающей читательские ожидания благодаря следующим основным особенностям:

– во-первых, она начинается со смерти Гоголя, а заканчивается его рождением;

– во-вторых, авторское “Я” то и дело появляется в повествовании, “беллетризуя”, “эссеизируя” текст, а в финальной сцене разговора с издателем оно просто материализуется;

– в-третьих, в отличие от гоголеведческих сочинений В. Вересаева, К. Мочульского и А. Белого, Набоков отказывается от тщательной документированности повествования, а ставит во главу угла свое субъективное понимание гоголевского мира (приближаясь к методам И. Анненского, В. Брюсова).

Попробуем объяснить указанные особенности произведения с точки зрения логики набоковского повествования и понимания творчества Гоголя. Прежде всего, почему Набоков поменял начало и финал книги местами? На первый взгляд, это можно объяснить страстью Набокова к экспериментам с композицией произведения, с его стремлением произвести эффект. “Пытаясь избежать традиционного жизнеописания, Набоков отказывается от линейного повествования, ломая тем самым жанр: началом жизнеописания становится смерть, концом – рождение писателя”, – пишет М. Антоничева [12]. Идею написать книгу с конца мы находим еще в “Защите Лужина” (1930), где Лужин-старший “жалует о невозможности написать книгу с конца”, “от этой трогательной, такой отчетливой смерти назад, к туманному рождению героя <...>” [25, с. 113]³. Жизнеописание Чернышевского начинается со второй половины

³ В автобиографии “Другие берега” Набоков заметит, что когда ему попадает учебник, то он первым делом заглядывает в конец – “в будущность прилежного ученика” [26, с. 493].

сонета, а заканчивается его первой частью. Однако композиция в набоковских произведениях всегда органично связана с иными аспектами поэтики текста; форма для писателя не сводится лишь к сумме приемов (как у опоязовцев). В. Ходасевич, чьи эстетические взгляды были весьма близки В. Набокову, писал: «В действительности, форма и содержание, “что” и “как” в искусстве нераздельны. Нельзя оценить форму, не поняв, ради чего она создана <...>. В “как” всегда заключается известное “что”: форма не только соответствует содержанию, не только с ним гармонирует, она в значительной степени его выражает» [27, с. 249].

Чтобы понять, как форма “Николая Гоголя” выражает содержание биографии, необходимо проанализировать некоторые аспекты поэтики произведения. Не претендуя на полный ее анализ, мы сосредоточимся на интертекстуальных поэтикообразующих связях жизнеописания с текстами Л. Кэрролла, Л. Стерна, Ф. Рабле, И. Анненского и собственно Гоголя. Не секрет, что интертекстуальная диалогическая открытость зрелых текстов Набокова часто является ключом к интертекстуальному уровню его произведений; поэтому сочинения указанных авторов мы будем использовать как некий фокус, который позволяет высветить основы метода набоковского биографизма.

Первоначальное название книги было “Николай Гоголь в Зазеркалье” (“Gogol through the looking glass”) с прямой отсылкой к Кэрроллу. В мире Зазеркалья, который создал Л. Кэрролл, верх и низ, жизнь и смерть, четное и нечетное меняются местами. В своей книге “Аннотированная Алиса” Мартин Гарнет пишет, что зеркальное отражение асимметричных предметов – основной мотив книги: «В зеркале все асимметричные предметы (предметы, не совпадающие со своим зеркальным отражением) предстают обращенными, “выворачиваются” <...>. Чтобы приблизиться к черной королеве, Алиса идет в противоположном направлении; в вагоне поезда кондуктор ей говорит, что она едет не в ту сторону; у короля два Гонца, “один – чтобы бежал туда, другой – чтобы бежал отсюда”. Белая королева объясняет преимущества “жизни назад”; пироги в Зазеркалье сначала раздают гостям, а потом режут. <...> В определенном смысле нонсенс есть инверсия осмысленного и бессмысленного. Обычный мир выворачивается наизнанку» [29, с. 115].

Набоков также пишет, что мир Гоголя вывернут наизнанку, смещен, перевернут: “Фрейдист мог бы утверждать, что в вывернутом наизнан-

ку мире Гоголя человеческие существа поставлены вверх ногами <...>” [29, с. 33]. Ставя в начало своей книги не рождение, а смерть героя, Набоков создает композиционную инверсию, которая смещает привычные оси координат, сразу погружая нас в искаженный, гротескный мир Гоголя, в котором обычные законы математики, логики, физики и даже литературы не действуют: “Проза Гоголя, по меньшей мере, четырехмерна. Его можно сравнить с его современником математиком Лобачевским, который взорвал Евклидов мир и открыл сто лет назад многие теории, позднее разработанные Эйнштейном. Искусство Гоголя <...> показывает, что параллельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом, как колеблются, изгибаясь при малейшей ряби, две колонны, отраженные в воде. Гений Гоголя – это и есть та самая рябь на воде; дважды два будет пять, если не квадратный корень из пяти, и в мире Гоголя все это происходит естественно” [29, с. 127–128]⁴.

Законы гоголевско-кэрролловского мира обратны реальности: «Школьник он с болезненным упорством ходил не по той стороне улицы, по которой шли все; надевал правый башмак на левую ногу; посреди ночи кричал петухом и расставлял мебель своей комнаты в беспорядке, словно заимствованном из “Алисы в Зазеркалье”» [29, с. 38–39]; “в гоголевском мире чем больше человек спешит, тем дальше он мешкает по дороге” [29, с. 63]. По Набокову, тень, призрак, пустота, фантом вытесняют реальность; симулякр заменяет обозначаемое; пустота становится главным действующим лицом в гоголевском мире – мире зазеркалья⁵ и сна (заметим, что все основные произведения Гоголя Набоков сравнивает со сном или кошмаром, в которые погружаются персонажи; сам текст биографии, как справедливо отметила

⁴ Здесь Набоков развивает мысль из книги А. Белого “Мастерство Гоголя” (1934), которая послужила одним из основных источников “Николая Гоголя”: «Впечатление, которое получаешь при пристальном изучении сюжета (у Гоголя. – К.В.): точно сидишь у зеркала воды; и – видишь: с непередаваемой четкостью отражены в воде облака, небеса, берег; все утрировано; ненатуральна четкость очертаний; вдруг – какие-то мутные пятна и тени, к отражению не относящиеся, бороздят контур его; в месте облака видишь: облако пересекающую стайку подводных рыбок (рыбки – в небе?); <...> Переочерченность сюжетных контуров теперь – клякса: где леса, облака, небеса? Бисерная муть! Что случилось? Одна из “рыбок”, вынырнув, плеснула хвостом; что считал за сюжет, – стерто поднятой зыбью» [30, с. 55]; о сравнении Гоголя с теорией относительности Эйнштейна – см. [30, с. 50].

⁵ Об образе зеркала у Набокова см. [31, с. 125–126; 12], а также [32, с. 11–17].

М. Антоничева, – это также своеобразное погружение в сон, от которого мы пробуждаемся только в конце книги – в диалоге писателя и издателя): “только тень Гоголя жила подлинной жизнью” [29, с. 49]; “потусторонний мир, который словно прорывается сквозь фон пьесы, и есть подлинное царство Гоголя” [29, с. 66]; “Чичиков – фальшивка, призрак, прикрытый мнимо пиквикской округлостью плоти” [29, с. 90]. Даже в том, что Гоголь подписал свои произведения “0000”, Набоков видит некую закономерность: «Четверка нулей, как говорят, произошла от четырех “о” в имени Николай Гоголь-Яновский. Выбор пустоты, да еще и умноженной вчетверо, чтобы скрыть свое “я”, очень характерен для Гоголя» [29, с. 49].

Игра с образом пустоты, которая заменяет реальный мир, имеет также своим источником “Алису в Зазеркалье”. Приведем некоторые примеры: Алиса размышляет, что происходит с пламенем свечи, когда она не горит; там же Заяц предлагает Алисе несуществующего вина; географическая карта в “Охоте на спарку” представляет “Абсолютную, совершенную пустоту”; в другой главе Белый Король хвалит Алису за то, что та увидела “никого”, и т.д.

Однако мир Зазеркалья Кэрролла – это лишь один из пластов набоковской поэтики. Чтобы понять другие уровни поэтики “Николая Гоголя”, проанализируем самое начало жизнеописания [29, с. 31–35]. “Николай Гоголь” открывается длинным эпиграфом из “Записок сумасшедшего”, через который мы сразу попадаем в особый хронотоп биографии. Эпиграф здесь выполняет не традиционную функцию. Как пишет Л. Баткин, “придя взамен тяжеловесному Прологу, эпиграф привнес во всякое сочинение привкус драматургической закваски. Некую тень двухчастности. Свернутый пролог – либо скорее обещание эпилога? Так или иначе, настоящий, то есть пушкинский, например, эпиграф отличается тем, что не тычет грубо в предстоящий смысл, а только – почти нечаянно – прикасается к нему” [33, с. 9]. Именно такие эпиграфы Набоков поставил к романам “Приглашение на казнь” и “Дар” (подробнее об эпиграфе к “Дару” см. [11, с. 174–179]).

В “Николае Гоголе” эпиграф выступает в иной роли. Н. Берберова в статье «Набоков и его “Лолита”» удачно использовала термин “растворенный эпиграф”: “Открываем книгу на любом месте – и мы видим, как растворенный эпиграф окрашивает его, как обозначает, как поэтизирует книгу” [34, с. 298]. В “Николае Гоголе” функция эпиграфа схожа: он органично переходит в текст биографии, не предвворяя его, а приближаясь к нему,

почти сливаясь с ним. “Чужое слово” здесь лишь формально отделено от авторского: в “Николае Гоголе” “свой” и “чужой” голоса переплетаются, вторят друг другу, в цитаты из Гоголя, которые переводил на английский сам биограф, помещаются комментарии Набокова и т.д. Эпиграф здесь – не только “рекламирует Гоголя” (Б. Бойд), но и задает тональность той трагической поэтике абсурда, которой пронизана книга. В нем не только собраны многие мотивы первой главы “Николая Гоголя” (смерть, абсурд, двоемирие, отношения с матерью, образ носа), но сам текст эпиграфа переходит в непосредственное описание предсмертных мук Гоголя, которое открывается нам на первых страницах книги:

Эпиграф к “Николаю Гоголю”:

“Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и все кружится предо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! <...>” [29, с. 30].

Начало “Николая Гоголя”:

“С ужасом читаешь, до чего нелепо и жестоко обходился лекари с жалким, бессильным телом Гоголя, хоть он молил только об одном: чтобы его оставили в покое. Доктор Овер погружал больного в теплую ванну, там ему поливали голову холодной водой <...> Больной стонал, плакал, беспомощно сопротивлялся, когда его иссохшее тело <...> тащили в глубокую деревянную ладью; он дрожал, лежа голый в кровати, и просил, чтобы сняли пиявок” [29, с. 32].

Сходство между Поприциным (героем “Записок сумасшедшего”) и Гоголем усиливается, когда Набоков на первой же странице пишет: “Парочка чертовски энергичных врачей, которые прилежно лечили его (Гоголя. – *К.В.*), словно он был просто помешанным” [29, с. 31]⁶. Таким образом, через эпиграф мы, как Алиса в зазеркалье, сразу проваливаемся в необычный гоголевский мир. Его необычность читатель ощущает с первых строк биографии: первая глава называется “Его смерть и его молодость”. Далее читаем: “Николай Гоголь – самый необычный поэт и прозаик, каких когда-либо рождала Россия, – умер в Москве <...>” [29, с. 31]. Смерть и молодость, умирание и рождение – эти

⁶Ср. у В. Вересаева: “Они распоряжались, как с сумасшедшим, кричали перед ним, как перед трупом” [20, с. 565].

полюса соединяются в единую систему координат, которую условно можно назвать “карнавальная”. Как отмечает А.В. Павлов, «по М. Бахтину, “смерть”, “рождение” и “молодость” в карнавале “амбивалентны”». Индивидуальность в карнавале дана в своеобразной стадии “переплавки” – это тело “всегда стоит на грани могилы и колыбели” [8, с. 46]. Думается, что упоминание бахтинского понятия здесь тем более оправданно, что в начале своей книги Набоков два раза употребляет слово “карнавальная”: нос Гоголя характеризуется как “литературный прием, свойственный грубому карнавальному юмору вообще...” [29, с. 33]; “орган, который в его юношеских сочинениях был всего-навсего карнавальная принадлежностью...” [29, с. 34]. Безусловно, перед нами не раблезианский карнавал, в котором все гиперболизировано до крайности вселенского масштаба, но связанный с ним хронотоп, в котором телесное вытесняет героическое (“Живот – предмет обожания в его рассказах, а нос – герой-любовник. Желудок всегда был самым знатным внутренним органом писателя” [29, с. 32]), а нереальное, фантастическое начало начинает доминировать, амбивалентно приравнивая противоположности.

Несмотря на то что прямой отсылки к Рабле у Набокова нет, автор упоминает “Повесть Слонкенберия” Л. Стерна: «То один, то другой герой появляется на сцене, так сказать, везя свой нос в тачке или гордо въезжая с ним, как незнакомец из “Повести Слонкенберия” у Стерна» [29, с. 33]. “Повесть Слонкенберия” – это выдуманная Стерном рукопись из романа “Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена”, в котором “носологическая линия”, в свою очередь, открыто заимствуется у Рабле (главным образом, из гл. XI первого тома “Гаргантюа и Пантагрюэля” [36, с. 773]). Когда в одном интервью Набокова спросили о Стерне, он ответил, что он его любит, но “когда писал свои русские вещи, его еще не читал” [2, с. 190]. Из этого можно заключить, что Набоков прочитал Стерна в начале 1940-х гг., то есть либо непосредственно перед началом работы, либо во время работы над “Николаем Гоголем”, и помнил его довольно хорошо⁷. Кроме того, в тексте жиз-

неописания мы находим ряд отсылок к английскому роману. Набоков пишет: “Нос как таковой с самого начала казался ему чем-то комическим (как, впрочем, и любому русскому), чем-то отдельным, чем-то не совсем присущим его обладателю” [29, с. 34]. В “Жизни и мнениях Тристрама Шенди” Стерн несколько раз говорит, что имеет в виду “нос как таковой” и ничего кроме [35, с. 257, 250], и в результате нос в его романе отделяется от своего обладателя и живет как будто собственной жизнью: “Мой нос меня в люди вывел”, – говорит один из персонажей [35, с. 267].

Другую переключку со Стерном мы находим в следующей цитате: “Фрейдист мог бы утверждать, что в вывернутом наизнанку мире Гоголя человеческие существа поставлены вверх ногами <...> и поэтому роль носа, очевидно, выполняет другой орган, и наоборот. Его фантазия ли сотворила нос, или нос разбудил фантазию – значения не имеет” [29, с. 33]. В оригинале в последнем предложении заключена цитата: «“The fancy begat the nose or the nose begat the fancy” is inessential» [2, р. 4]. Эта цитата, до сих пор, кажется, не отмеченная комментаторами, также из Стерна. Незадолго до “Повести Слонкенберия” отец Тристрама читает о богословском диспуте: “That so far was Pignat from the truth, in affirming that the fancy begat the nose, that on the contrary the nose begat the fancy” [38, р. 237] (“Пригниц чрезвычайно удалился от истины, утверждая, будто фантазия рождает нос, тогда как наоборот – нос рождает фантазию”). Это слова ученого Скрокедерия, который ведет с Пригницем спор о носсах. Образ носа у Стерна является не просто аккумулятором сюжета, но становится приемом, благодаря которому осмеиваются человеческие предрассудки, псевдоученые схоластические диспуты. Ирония Стерна обнажает пустоту и абсурдность человеческого знания; теория Локка, которую пародирует Стерн, выворачивается наизнанку.

унынии, задираем от успеха, советуем при плохой памяти сделать на нем зарубку, и его вам утирает победитель. Его используют как меру времени, говоря о каком-нибудь грядущем и более или менее опасном событии. Мы чаще, чем любой другой народ, говорим, что водим кого-то за нос или кого-то с ним оставляем <...>” [29, с. 33].

Перепечатанная знаменитым издательством “Academia” в 1929 г., эта статья могла быть в американских книгохранилищах, которыми обильно пользовался Набоков во время написания “Николая Гоголя”, и примеры Виноградова могли стать отправной точкой для “носологических” рассуждений Набокова (в том числе и шуток скабрезного характера, на которые намекает писатель-эмигрант и о которых упоминает Виноградов). О сходстве “носологической” темы у Виноградова и Набокова упомянул в свое время О. Барабаш, однако, к сожалению, исследователь не развил эту мысль [37].

⁷ Набоков, по всей видимости, также читал известную статью 1921 г. В.В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”», в которой ученый связывал “носологию” Гоголя с именем Стерна [36, с. 5]. В своей работе Виноградов приводит в том числе и носологические каламбуры, из которых слагались своеобразные “панегирики носу” в начале XIX в.: “искусство водить за нос”, “давать щелчком по носу”, “зарубить ему на носу”, “как неприятно иногда быть с носом, но все-таки сноснее, чем быть без него” [36, с. 10, 11, 14]. Набоков также приводит целый ряд пословиц, которые пересекаются с виноградовскими: “Мы вешаем его в

Таким образом, Набоков, трижды отсылая нас к тексту “Тристрама Шенди” в самом начале жизнеописания, показывает, что он не собирается серьезно анализировать научные гоголеведческие дискуссии (именно поэтому, можно предположить, здесь нет ссылок на В. Виноградова и др.). У Стерна важен не сюжет, точка зрения или умозрительная система, а деталь, фокусирование на которой расшатывает композицию. Действие в романе развивается за счет втягивания в орбиту нарратива блестящего нагромождения легенд, историй и воспоминаний, которые самым неожиданным образом ломают линию повествования. Единственное, что сшивает воедино многообразие мотивов и сюжетных линий в пределах романа, – это свободный голос рассказчика-героя Тристрама Шенди, который то “ударяется” в воспоминания, то отдыхает от “рассказывания”. Нечто подобное мы видим и у Набокова, чье жизнеописание соотносится с привычным жанром биографии в той же степени, что “Тристрам Шенди” Стерна – с жанром романа. Именно личностное набоковское видение творчества Гоголя соединяет все “заметки” в единую органичную картину – в противоположность В. Вересаеву, в чьей биографии Гоголя присутствие автора сведено к минимуму. Набоков свободно использует стерновский прием отклонения от магистральной линии рассказа (скажем, перед анализом “Мертвых душ” он вставляет небольшое рассуждение о том, что такое “пошлость”). Свобода в выборе нарратива роднит Стерна и с сочинениями самого Гоголя. В главе “Наш господин Чичиков” Набоков замечает: «Один из отрывков (“Мертвых душ”. – К.В.), в котором случайные лица потоком низвергаются на страницу (или же усаживаются верхом на перо Гоголя, как ведьмы на помело), напоминает, несмотря на некую забавную старомодность, интонацию и стилистику джойсовского “Улисса” (хотя уже Стерн пользовался приемом лаконичного вопроса и обстоятельного ответа)» [29, с. 87].

Отсылая к Стерну, Набоков подготавливает читателя к игре не только с мотивами и сюжетом, но и с композицией произведения: “Формы стерновского романа – это сдвиг и нарушение обычных форм”, – полагал В. Шкловский [39, с. 816]. Только в середине романа начинается описание жизни главного героя: “<...> Вы видите, я добрался уже до середины четвертого тома – и не могу выбраться из первого дня моей жизни” [35, с. 336]. Набоков же “оттянул” рождение Гоголя к самому концу жизнеописания.

Таким образом, три упомянутых пласта поэтики “Николая Гоголя”: кэрролловский, раблезианский (карнавальский) и стерновский – присутству-

ют уже в начале жизнеописания, ломая, разрушая привычный жанр биографического очерка, который тем самым преобразуется в модель перевернутого макрокосма Гоголя. Пересекаясь, эти пласты рожают понимание фантазмагорического, абсурдного контекста, без которого невозможно проникнуть в стиль и язык Гоголя. Характерно, что Набоков опирается на известные западному читателю имена – Кэрролл, Стерн, Рабле, а также Фрейд, Мольер, Ростан, Уэллс (всего более ста аллюзий к различным авторам). Это своеобразные маркеры для американской аудитории, благодаря которым фигура Гоголя может занять должное место в привычной системе координат. Как справедливо заметил финский исследователь Пекка Тамми, «стратегия полигенетичности (то есть, интертекстуальная связь между текстом и его подтекстами. – К.В.) у Набокова, и с таким же успехом у других авторов, способствует созданию эффекта “культурного синтеза” <...>» [40, с. 525].

Благодаря этим маркерам в поэтике текста Набоков преподносит читателю иное видение жизнеописания. Главная цель Набокова в “Николае Гоголе”, как, впрочем, и в других произведениях, – сдвинуть восприятие читателя с мертвой точки, удивить, нарушить его ожидание. Расширив понятие “автоматизации” В. Шкловского, можно сказать, что Набоков пытается *деавтоматизировать* восприятие биографии. Для Набокова любая автоматизация в восприятии жизни (об этом, в частности, его романы “Король, Дама, Валет” и “Камера обскура”) или искусства была пошлостью, знаком мнимой реальности. Поэтому, чтобы показать Гоголя в “его подлинном, потустороннем царстве”, необходимо, чтобы текст и жанр перестали восприниматься механически. Отсюда – необычный биографический метод Набокова: стерновский прием перехода от темы к теме, от мотива к мотиву. Как жизнеописание Чернышевского в “Даре” начинается с “темы очков”, которая, изменяясь, отражает основные периоды его жизни и становится символом “подслеповатых” научных сочинений героя, так в биографии Гоголя в образе носа сфокусирован весь “телесный характер” писателя Гоголя, его особенное видение и ощущение действительности (“Гоголь видел ноздрями”). Нос становится не только “лейтмотивом” сочинений писателя, но и “литературным приемом”, метафорой, концептом, выплескивая множество пословиц и поговорок.

Образ Гоголя создается метонимически: нарратив фокусируется на определенных вещах или предметах, с которыми был связан Гоголь.

Биография начинается как своеобразная прогулка по музею (образ Зоологического музея, который возникает в финале книги, далеко не случаен), в котором Набоков-экскурсовод показывает экспонаты: сначала он описывает желудок Гоголя, потом – нос, затем рассказывает о классификации чертей, далее – о даггеротипе Гоголя, наконец, обращает наше внимание на его трость и отвечает на вопросы слушателей: “На этом снимке он изображен в три четверти и держит в тонких пальцах правой руки изящную трость с костяным набалдашником” [29, с. 35]; “Его детство? Ничем не примечательно. Переболел обычными болезнями: корью, скарлатиной и *pueritus scribendi*” [29, с. 36]; “Что восхищало его в Петербурге? Многочисленные вывески. А еще что? То, что прохожие сами с собой разговаривают и непременно жестикулируют на ходу” [29, с. 37] и т.д. Такое построение биографии подчеркивает, что Набокову приходится следовать за традиционным хронологическим методом жизнеописания. Однако постепенно оно беллетризуется, музейное пространство становится перевернутым лабиринтом, кодирующим поэтику Гоголя (сродни фантастическому, вывернутому пространству музея Маяковского на Лубянке). Гоголь претворяется в художественное создание самого Набокова, которому в конце биографии даже приходится сделать оговорку: “Я могу лишь, положа руку на сердце, утверждать, что я не выдумал Гоголя. Он действительно писал, он действительно жил” [29, с. 131].

В отличие от тяжелого, перегруженного свидетельствами современников и письмами самого писателя вересаевского Гоголя, набоковский Гоголь строится на расцветивании, творческом одушевлении его образа: “если бы блеклый отпечаток прошлого мог расцвести красками, мы увидели бы бутылочно-зеленый цвет жилета с оранжевыми и пурпурными искрами, мелкими синими глазками” [29, с. 35] – говорится про даггеротип Гоголя, который на наших глазах превращается в фотографию. Вересаев использует метод документального монтажа; Набоков – метод кинематографической слитности кадров, взаимопроникновения воображения и реальности. Отталкиваясь от фактов и свидетельств, взятых у Вересаева, Набоков заставляет работать воображение читателя, создавая живого, движущегося Гоголя. Согласно набоковской теории времени, которую писатель изложил в “Даре” и в позднем американском романе “Ада или страсть”, времени как абстрактного понятия не существует; есть бесконечно длящееся настоящее – бесконечный процесс переработки того, что мы называем “прошлым”, в то, что мы называем “будущим”. Отсюда восприятие Гоголя

как экзистенциально, психологически и физиологически неразрывного настоящего, данного нам в его творчестве.

По ходу книги выясняется, что реальность интересна для Набокова только в той степени, в какой она преломляется и преобразуется в творчестве. И здесь биографический метод Набокова становится реализацией тех принципов, которые провозгласил еще Ю. Айхенвальд в “Силуэтах русских писателей”: “Биография приемлема только там, где она с творчеством сливается <...>, если между ними разлад, то критик должен считаться не с биографией, а с творчеством” [41, с. 22]. Так и происходит у Набокова: постепенно Гоголь становится чем-то превосходящим осязаемую реальность – воплощением русского языка: “Сначала выучите азбуку губных, заднеязычных, зубных, буквы, которые жужжат, гудят, как шмель и муха цеце. После какой-нибудь гласной станете отплевываться. В первый раз, просклоняв личное местоимение, вы ощутите одеревенелость в голове. Но я не вижу другого подхода к Гоголю (да, впрочем, и к любому другому русскому писателю)” [29, с. 131].

Для того чтобы понять механизм такого превращения – из реального, животного, телесного образа Гоголя в фантазмагорическое воплощение русской словесности – необходимо рассмотреть текст жизнеописания в свете еще одной работы. Это статья И. Анненского «Эстетика “Мертвых душ” и ее наследие» (1909). Она также начинается с описания измученного “бескровного” Гоголя в последний год его жизни (по гравюру Солоницкого). Как и Набоков, Анненский пишет об “ошеломляющей”, “бездонной” телесности гоголевских образов (ср. у Набокова: “я вынужден ее описать, чтобы вы почувствовали до странности телесный характер его гения” [29, с. 32]). Особое внимание Анненский уделяет феномену пошлости⁸. Но главное, что роднит эти два текста, – рассуждения о двоичности каждого человека: “...В каждом из нас есть два человека, один – осязательный, один – это голос, поза, краска, движение, рост, смех. Другой – загадочный, тайный. Другой – это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой – это и есть то, что нас животворит и без чего весь мир казался бы лишь иногда лишь дьявольской усмешкой. Первый, прежде всего, стремится быть типом, без типичности – ему зарез. Но толь-

⁸ Образ пошлости, возникающий в четырех статьях Анненского о Н.В. Гоголе (см. [42, с. 18, 19, 211, 222, 231]), странным образом не принимается в расчет исследователями, изучающими “теорию пошлости” Набокова.

ко второй создает индивидуальность” [42, с. 225]. Гоголь, по Анненскому, “оторвал первого из двух слитых жизнью людей от второго”. Вполне правдоподобно предположить, что Набоков читал статью Анненского (“Аполлон”. 1911. № 8), интерес к которому в эмигрантской среде был особо подогрет изданием его стихов в 1939 г. (малая серия “Библиотеки поэта”), и именно Анненский “подсказал” Набокову, что начать исследование нужно с изображения предсмертного состояния Гоголя. Описывая “осязательного”, “внешнего” Гоголя, Набоков постепенно шел к воссозданию его “индивидуального”, “сумеречного”, “дьявольского мира”.

“Николай Гоголь” создавался в период бурного увлечения Набокова энтомологией, что отразилось на описании автора “Мертвых душ”. Набоков сравнивает его с человеком-змеей [29, с. 32]. Гоголь по-животному пуглив (“Когда он рвал розы в саду у Аксакова и его руки коснулась холодная черная гусеница, он с воплем кинулся в дом” [29, с. 35]); его нос – это орган, необходимый “насекомоподобному организму” для выживания (нос “был таким длинным и острым, что умел самостоятельно, без помощи пальцев, проникать в любую, даже самую маленькую табакерку” [29, с. 32]); в нем просыпаются животные инстинкты (“В Швейцарии он провел целый день, убивая ящериц, выползавших на солнечные горные тропки” [29, с. 35]). “Давайте дадим портрет гоголевского носа, – говорит писатель издателю в конце книги, – как увеличенное изображение какого-то важного органа необычной зоологической особи” [29, с. 134]. Гоголь в детстве описывается как “слабое дитя, дрожащий мышонок” [29, с. 36]. Тем самым Набоков подчеркивает естественную, животную природу таланта Гоголя, который “видел ноздрями”, который разглядел новые краски в окружающем “подслеповатом мире”: “Как в чешуйках насекомых поразительный красочный эффект зависит не столько от пигментации самих чешуек, сколько от их расположения, способности преломлять свет, так и гений Гоголя пользуется не основными химическими свойствами материи <...> а способными к мимикрии физическими явлениями, почти невидимыми частицами воссозданного бытия” [29, с. 69]. Таким “зоологическим” восприятием и объяснением гоголевского дара Набоков шел вразрез с религиозной интерпретацией Гоголя (К. Мочульский, Д. Мережковский).

Но от “реального”, “телесного” Гоголя Набоков постепенно переходит к описанию “Гоголя-вампира”, “Гоголя-чревоушателя”. От Гоголя как воплощения телесности, плотскости – к Гоголю как воплощению пустоты и “сумеречности”,

от смерти к рождению, от задокументированных эпизодов предсмертной муки – к субъективированному “сновидческому” восприятию писателя, его зазеркального языка – таковы основные силовые линии, по которым развивается биографический очерк Набокова. Набоковское “Я” все больше втягивается в текст, который становится более личным, а в сцене с издателем образ автора оживает, материализуется. Такое постепенное усиление голоса автора (становящегося в финале рассказчиком – излюбленный набоковский прием) и нарастание эссеистичности в рамках биографии – не случайно.

Набоков, когда он начинал работать над “Николаем Гоголем”, был почти в том же возрасте, что и умирающий Гоголь. Зная, какое значение Набоков придавал совпадениям дат (см.: [43, р. 75–97; 44, с. 7–19]), нельзя не предположить, что писатель видел некоторую дополнительную символику в сцене предсмертной агонии классика. Метафорически выражаясь, эта сцена – прощание с русским языком самого автора, умирание Сирина и рождение нового, уже американского, писателя – Владимира Набокова. В 1939 г. в знаменитом стихотворении “К России” отказ от родного языка (“Все что есть у меня, мой язык”) был представлен как “обескровливание” и “искалечение” себя. Как свидетельствует сын писателя, первый роман англоязычного Набокова (который рецензенты не оценили, назвав “замысловатой безделушкой”) “дался ему ценой бесконечных сомнений и страданий, потому что он отказывался от любимого своего русского языка” [45, с. 22]. Теперь писатель, используя потенциал русского языка, переводя сложнейшие тексты Гоголя на английский, преодолевает в себе лингвистическую стесненность. Как когда-то в 1920-е годы перевод “Алисы в стране чудес” помог Сирину самоопределиваться как писателю, преодолеть период подражательного ученичества, заставил его пристально взглянуть и изучить “кровное наречие”, ныне перевод отрывков гоголевских сочинений на английский помог Набокову утвердить свой переход в иноязычную стихию. По работе с лексическими нюансами, игре тончайшими синонимическими оттенками, обилию тропов, необыкновенных эпитетов и метафор “Николай Гоголь” значительно богаче предыдущего романа Набокова. Конец “Николая Гоголя” знаменует как преодоление русского языка, так и окончательное высвобождение из-под влияния Гоголя, которое было заметно в предыдущих романах (о чем писали А. Адамович, П. Биццлли, Э. Уилсон, А. Берри). “Отчаявшиеся русские критики, трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходя-

щую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но, поглядев еще раз, увидели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой” [29, с. 134], – так заканчивается разговор писателя-биографа с редактором в жизнеописании Гоголя.

Сама же биография, как уже говорилось, заканчивается провозглашением, что Гоголь родился первого апреля. Исследователи давно заметили, что “апрельская тема” необычайно важна для Набокова, родившегося 23 апреля 1899 г. «1 апреля – день рождения Гоголя – упоминается не только в работе “Николай Гоголь”, но и в романах “Дар” и “Отчаянье”», – пишет И.Л. Галинская [31, с. 134] (см. также [11, с. 130]). Однако важно не ограничиваться просто констатацией этого факта, но и обратить внимание на то, что апрельская тема в ряде сочинений Набокова связывается с мотивами, с одной стороны, творчества, созидания, рождения, с другой – смерти и жизненного финала. Набоков подчеркивает: именно в апреле Чернышевский закончил “Что делать?»; в апреле погибает Яша Чернышевский в “Даре”; в апреле, на пасхальных каникулах, обретает в себе шахматиста маленький Лужин. Ту же семантическую сопряженность апрельской символики с антиномией рождения и смерти Набоков, видимо, ощущал и по отношению к своему детищу – как факт своей личной биографии, перекликающейся с биографией героя. В мае 1943 г., он писал Дж. Лохлину: «Я только что послал Вам “Гоголя в зазеркалье”. Эта маленькая книжка стоила мне больше труда, чем любая другая написанная. Причины понятны: мне пришлось сперва создать Гоголя (перевести его), а потом уже обсуждать его (переводить мои русские мысли о нем) <...> Мне понадобился ровно год, чтобы написать ее <...> Я очень ослаб, слабо улыбаюсь, лежа в отдельной родильной палате и жду роз» [46, с. 78].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. М., 2001.
2. Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе. М., 2002.
3. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.
4. *Nabokov V.* Nikolai Gogol. N.Y., 1961.
5. *Nabokov V.* Selected letters. 1940–1977 / Ed. by D. Nabokov and Matthew J. Bruccoli. N.Y., 1989.
6. *Field A.* The life and Art of Vladimir Nabokov. N. Y., 1986.
7. *Boyd M.* Nabokov and the self’s effacement / The reflective novel. Fiction as critique. Bucknell, 1983.
8. *Павлов А.М.* Проблема читателя в эстетике литературного модернизма (креативно-рецептивные аспекты лекционного дискурса В. Набокова). Канд. дисс. Кемерово, 2004.
9. *Toker L.* Nabokov’s Nikolai Gogol: Doing Things in Style // Nabokov at Cornell. Ithaca. 2003.
10. *Иванова Н.И.* Источники создания эссе “Николай Гоголь” В.В. Набокова // Вторые Майминские чтения. Псков, 1998.
11. *Букс Н.С.* Роман-оборотень / Эшафот в хрустальном дворце. М., 1998.
12. *Антоничева М.* Эссе Набокова “Николай Гоголь”: прорыв в ирреальное // <http://zapovednik.litera.ru/N77/page09.html>
13. *Александров В.М.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков и потусторонность. СПб., 1999.
14. *Маслова М.В.* Жанровые особенности и образ повествователя-интерпретатора в книге В. Набокова “Николай Гоголь” // Вестник Удмуртского университета. 2006. № 5.
15. *Жолковский А.* Эссе // Иностранная литература. 2008. № 12.
16. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
17. *Мандельштам О.Э.* Конец романа // Мандельштам О.Э. Слово и культура: статьи. М., 1987.
18. *Померанцева Г.Е.* Биография в потоке времени. ЖЗЛ: замыслы и воплощения. М., 1987.
19. *Вулф В.* Орландо. СПб., 2004.
20. *Вересаев В.В.* Гоголь в жизни. М., 1990.
21. *Brintlinger A.* Writing a Usable Past: Russian Literary Culture, 1917–1937. Northwestern University Press, 2000.
22. *Третьяков С.* Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2008.
23. *Вейдле В.* Об искусстве биографа // Современные записки. Париж. 1931. № 41.
24. *Gamilton H.* Biography: A brief history. Cambridge, 2007.
25. *Набоков В.В.* Машенька, Защита Лужина, Приглашение на казнь, Другие Берега. М., 1988.
26. *Набоков В.В.* Рассказы, воспоминания. М., 1991.
27. *Ходасевич В.* Книги и люди. Цит. по: *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004.
28. *Кэрролл Л.* Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1991.
29. *Набоков В.* Николай Гоголь // *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
30. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.
31. *Галинская И.Л.* Исследовательские изыскания в сфере художественной поэтики Набокова // *Галин-*

- ская *И.Л.* Владимир Набоков: современные прочтения. М., 2006.
32. *Левин Ю.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22: Зеркало. Семиотика зеркальности.
33. *Баткин Л.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1996.
34. *Берберова Н.* Набоков и его “Лолита” // Владимир Набоков: pro et contra. СПб., 1997.
35. *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб., 2000.
36. *Виноградов В.В.* Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос” // *Виноградов В.В.* Избранные труды. М., 1976.
37. *Барабаш О.* Набоков и Гоголь (Мастер и гений): заметки на полях книги Набокова “Николай Гоголь” // Москва. 1989. № 1.
38. *Sterne L.* The life and the opinions of Tristram Shandy. Vol. 1. L., 2006.
39. *Шкловский В.* “Тристрам Шенди” Стерна и теория романа // *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб., 2000.
40. *Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. СПб., 1997.
41. *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994.
42. *Анненский И.Ф.* Книга отражений. М., 1979.
43. *Tammi P.* Nabokov’s poetics of dates // *Scando-Slavica.* Copenhagen. T. 41. 1995.
44. *Старк В.П.* Знаменательные даты в хронографии Набокова / Набоковский вестник. Вып. 2. СПб., 2000.
45. *Набоков Д.* Предисловие // *Набоков В.* Лаура и ее оригинал. М., 2010.
46. *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. М., 2004.